



Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques

Résumés des conférences et travaux

140 | 2009
2007-2008

Histoire de la peinture italienne (xvi^e-xvii^e siècle)

Michel Hochmann



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ashp/733>
ISSN : 1969-6310

Éditeur

École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009
Pagination : 266-269
ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Michel Hochmann, « Histoire de la peinture italienne (xvi^e-xvii^e siècle) », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 140 | 2009, mis en ligne le 02 novembre 2009, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/733>

Tous droits réservés : EPHE

HISTOIRE DE LA PEINTURE ITALIENNE (XVI^e-XVII^e SIÈCLE)

Directeur d'études : M. Michel HOCHMANN

Programme de l'année 2007-2008 : *La naissance des genres dans la peinture italienne au XVI^e siècle* (suite).

Nous nous sommes d'abord intéressés à la naissance de la peinture comique, qui a fait l'objet d'un ouvrage stimulant de Thomas Fusenig (*Liebe, Laster und Gelächter : komödienthafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn, 1997). Nous avons commencé par aborder la question difficile du rôle de Giorgione dans l'évolution des genres au début du XVI^e siècle. Les historiens du XVII^e siècle (Ridolfi, Boschini) ont présenté ce maître comme une sorte de précurseur de Caravage. C'est aussi cette vision du peintre que reflètent les pastiches de Pietro della Vecchia, que Boschini qualifie de *singe de Giorgione*. Ridolfi, d'autre part, dans ses *Maraviglie dell'arte*, lui attribue un tableau, aujourd'hui disparu, représentant la *Castration d'un chat*, une œuvre conçue explicitement pour provoquer le rire. Mais ces conceptions sont remises en cause, aujourd'hui, par un bon nombre d'historiens (Aikema, Hope), qui y voient une sorte de falsification de la véritable personnalité de Giorgione, sans doute en partie pour des raisons commerciales (on a en effet longtemps soupçonné Pietro della Vecchia de fabriquer des faux Giorgione, et Boschini comme Ridolfi étaient impliqués dans le commerce des tableaux). D'autres, au contraire, comme Alessandro Ballarin, continuent à considérer que cette vision de Giorgione n'était pas arbitraire et ont cherché, sur ce fondement, à lui attribuer de nouvelles œuvres. Même si la plupart de ces tableaux (les *Chanteurs* de la galerie Borghèse, ceux de la collection Mattioli) ne peuvent raisonnablement être donnés au maître, Ridolfi et Boschini, selon nous, n'avaient pas complètement déformé son œuvre. D'ailleurs, contrairement à ce que prétendent Aikema et Hope, ils ne furent pas les premiers à l'envisager de cette manière. Déjà, au début du XVII^e siècle, le catalogue de la collection d'Andrea Vendramin ou l'inventaire de Fulvio Orsini attribuent à Giorgione des tableaux qui évoquent l'art de Pietro della Vecchia : celui-ci s'est donc fondé, dans ses *imitations*, sur une tradition qui existait depuis bien longtemps. Certes, ce n'est pas encore la preuve que cette tradition était fondée. Mais un certain nombre d'œuvres qui sont sûrement de la main du maître permettent de la confirmer. C'est le cas de l'*Autoportrait* du musée de Brunswick. On peut se demander si ce tableau est bien autographe, mais, s'il ne l'est pas, il copie une composition absolument sûre du maître, qui lui est déjà attribuée dans un document de 1528. Or, il s'agit d'une demi-figure, où s'exprime le pathétique puissant que Della Vecchia chercha à imiter. Surtout, la célèbre *Vielle* de l'Accademia est aussi l'illustration des recherches de Giorgione en ce qui concerne la peinture comique.

Nous pensons donc qu'une partie des expériences les plus audacieuses dans ce domaine, dans la première moitié du siècle, sont redevables à Giorgione. Mauro Lucco et Peter Humfrey, par exemple, ont à nouveau insisté sur l'influence que celui-ci a exercée sur Dosso Dossi, qui fut aussi un grand inventeur dans le domaine des *pittura ridicole*. Nous avons étudié, à ce propos, les losanges que Dosso peignit pour l'une des pièces du palais ducal de Ferrare, avec leurs figures qui semblent parfois parodier des scènes mythologiques (une sorte de Bacchus ivre) ou qui montrent des *couples inégaux* (un homme mûr avec une jeune femme, parfois avec un jeune galant) évoquant les comédies contemporaines. On sait que Ferrare était à cette époque l'un des grands centres pour le renouveau de la comédie en Italie. Dosso et son frère Battista participèrent d'ailleurs à certains de ces spectacles. Mauro Lucco a aussi rappelé, à ce propos, que le duc Hercule d'Este avait appelé Vincenzo Maggi, auteur d'un des premiers traités sur la comédie, le *De ridiculis* et grand commentateur de la *Poétique* d'Aristote, pour qu'il vînt enseigner à l'université de Ferrare. On a également supposé que Girolamo Romanino avait pu connaître Giorgione. En tout cas, ses premières œuvres sont très influencées par la manière du grand maître vénitien. Or, Romanino a lui aussi joué un rôle considérable dans le développement de la peinture de genre en Italie, comme le montrent ses fresques du château du Buonconsiglio, à Trente, avec leurs portraits de bouffons, leurs scènes amoureuses, mais aussi leurs parodies mythologiques, comme la représentation des *Trois grâces*. L'une de ces fresques représente la *Castration d'un chat*, comme celle que Ridolfi attribue à Giorgione. Alessandro Nova, dans plusieurs études qu'il a consacrées au peintre, a cherché à montrer que ce goût pour le comique et la parodie pouvait être rapproché de la poésie macaronique de Teofilo Folengo. On peut en effet comparer ces expériences figuratives à la littérature comique du temps : Romanino parodie un peu le *grand art* de Titien de la même manière que Folengo ou Ruzzante se moquent de la poésie pétrarquaisante de Pietro Bembo. Cette tonalité comique se retrouve encore chez plusieurs autres artistes marqués par les expériences de Giorgione. C'est ainsi que le *Concert* de Giovanni Cariani (Lugano, collection Heinemann, vers 1518-1520) représente un chanteur énorme, à l'expression un peu stupide, qui semble la caricature des musiciens rêveurs et élégiaques des *Concerts* de Giorgione et de Titien.

On sait que la *Poétique* d'Aristote fut l'un des principaux modèles pour la définition des genres à la Renaissance. Mais elle ne fut véritablement étudiée qu'à partir des années 1540. Les premières expériences de peinture comique sont donc antérieures à cette redécouverte. D'autre part, les commentateurs de l'ouvrage mirent très longtemps à comprendre exactement le passage fondamental de ce traité qui porte sur les rapports entre le théâtre et la peinture. En effet, pour expliquer la différence entre la tragédie et la comédie, Aristote oppose Polygnote, qui représentait les hommes meilleurs qu'ils ne sont (comme le poète tragique) à Dionysos, qui les figurait semblables à ce qu'ils sont, et à Pauson, qui les peignait en pire. Robortello, par exemple, a beaucoup de mal à identifier les peintres mentionnés par Aristote avec des artistes de son époque : pour lui, les équivalents de Dionysios sont ces peintres qui « représentent les habits, les armures, les ceintures et la façon de se tenir à cheval » des hommes de son temps. On a l'impression que cette glose évoque ceux que nous appellerions les portraitistes, mais on peut aussi se demander si Robortello pense vraiment à quelque

chose de concret, tant il en parle de manière curieuse. En revanche, pour expliquer qui est Pauson, il écrit que les peintres de cette sorte peignent des hommes « en train de s'accoupler, ou bien en train de tordre la bouche ou de gonfler leurs joues ». L'allusion à la déformation du visage, l'un des premiers moyens que les peintres adoptèrent pour susciter le rire, pourrait faire penser à des exemples de peinture comique que nous connaissons, comme la *Rixe* de Dosso Dossi (Venise, Fondation Cini). On doit toutefois se demander, encore une fois, si Robortello évoque véritablement des peintures qu'il avait vues ou s'il ne reprend pas plutôt une tradition purement littéraire. En effet, en dehors d'Aristote, l'une des principales sources concernant le comique pour les humanistes était le *De oratore* de Cicéron. Or, dans ce dialogue, pour donner l'exemple d'une image qui fait rire, Cicéron indique, dans le bouclier cimbrique de Marius, « un Gaulois tout contrefait, tirant une langue énorme, et les joues enflées ». Le rapport évident avec le commentaire de Robortello nous laisserait penser que c'est là que celui-ci a trouvé son inspiration, davantage que chez des peintres qu'il aurait pu connaître. Giangiorgio Trissino et Bernardino Tomitano sont les deux seuls commentateurs qui évoquent des artistes précis à propos de ceux que mentionne Aristote : comme équivalent de Pauson, le peintre qui peint les hommes en pire, Trissino propose le nom de Bartolomeo Montagna et Tomitano celui de Giovanni Bellini. C'est dire que, pour eux, la définition de la *Poétique* ne concerne en rien ce que nous appellerions la peinture comique, mais vise un défaut d'idéalisation, qu'ils assimilent aux imperfections des peintres du xv^e siècle. Il s'agit donc pour eux d'une question de style, et non de genre.

Nous avons aussi étudié quelques séries d'inventaires, notamment à Venise et en Italie du nord, pour comprendre la diffusion de ces nouveaux thèmes. Burkhardt, dans son étude fondamentale sur les collectionneurs de la Renaissance (*Die Sammler*) assigne à Venise une place fondamentale dans ce domaine. Il se fonde essentiellement sur une source fascinante et très célèbre, la *Notizia* de Marcantonio Michiel. Des études plus larges dans les archives vénitienes de cette période (en particulier dans les fonds de la *Miscellanea Notai diversi* et des *Giudici del Proprio*) permettent de nuancer l'enthousiasme provoqué par la lecture de Michiel. En effet, les peintures profanes en général restent très rares dans les inventaires de la première moitié du xvi^e siècle, et celles qu'on pourrait qualifier « de genre » sont véritablement une exception pendant cette période. Ces documents n'en fournissent pas moins des indications précieuses sur la pénétration de certaines compositions venues du nord (un *Arracheur de dents* par exemple). On rencontre aussi plusieurs tableaux de « fantaisies avec des chats » qui évoquent la fresque de Romanino et le tableau disparu de Giorgione dont nous avons parlé. Surtout, on y trouve plusieurs témoignages des rapports entre la peinture et la comédie : en 1536, chez Elisabetta Pisani, veuve de Domenego Minotto, on trouvait un « quadro con do Buffoni in tella » et chez Caterina, veuve de Jacopo dalla Seda, « do quadretti piccoli in tella cum do figure bergamasche cum el goffo ». Dans ce dernier cas, d'ailleurs, la mention de Bergamasques fait directement allusion aux spectacles contemporains et aux débuts de la comédie italienne, dont ces personnages, avec leur dialecte considéré comme étrange et comique, étaient souvent protagonistes. Mais, de ce point de vue, la mention la plus passionnante se trouve dans l'inventaire d'Alvise Masipo, le 9 septembre 1546 : celui-ci possédait en effet un « ritratto del quondam

Zuan Polo che sona de lauto ». Il s'agissait du portrait de Zuan Polo Liompardi, l'un des plus célèbres bouffons de la scène vénitienne pendant tout le début du xvi^e siècle. Celui-ci avait été à l'origine, avec Cherea et Ruzante, de la renaissance de la comédie dans la Dominante. Ces mentions, bien que très rares, confirment donc les observations que nous avons faites sur les débuts de la peinture comique à cette période.

Nous avons ensuite abordé la question du paysage, qui nous occupera aussi l'année prochaine. Nous sommes partis de l'article célèbre et fondamental d'Ernst Gombrich (« The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape », publié pour la première fois en 1950), qui montre que le genre est né de la rencontre entre les inventions des peintres flamands et les théories des humanistes italiens contemporains. Nous avons donc cherché, tout d'abord, à observer les liens entre le paysage et la littérature contemporaine en étudiant le cas vénitien et en cherchant à comprendre si, comme on l'a souvent prétendu, les premières expériences de Giorgione et de ses contemporains en ce domaine, pouvaient avoir été influencées par la vogue de la poésie pastorale (avec l'*Arcadia* de Sannazzaro ou les *Azolains* de Pietro Bembo). Nous avons vu que les cas de relations directes (évoquant d'un tableau réel par un poète ou d'un texte précis par un peintre) sont rares, mais qu'ils existent : Giovanni Aurelio Augurello, par exemple, consacre une *ekphrasis* à un paysage brodé par un certain Perolla et il fait l'éloge de Giulio Campagnola. Nous avons ensuite étudié les échanges, dans ce domaine, entre les modèles italiens et les modèles flamands, notamment autour du paysage à l'antique qui se répandit tout d'abord à Rome à partir des années 1520, avec Hermanus Posthumus et Maarten van Heemskerck, puis en Vénétie avec Lambert Sustris. Sustris réussit donc à faire la synthèse entre la tradition vénitienne et la tradition nordique, et c'est cette synthèse que Girolamo Muziano, qui travailla à ses côtés, imposa ensuite à Rome, lorsqu'il s'installa dans la ville à la fin des années 40.

Francesca Alberti, doctorante de l'université Paris I, est intervenue sur le comique dans la peinture mythologique de Tintoret. Valérie Boudier, docteur de l'EHESS, est venue présenter ses recherches concernant les tableaux de Vincenzo Campi qui ornaient la salle à manger d'Hans Fugger, au château de Kirchheim. Christophe Brouard, doctorant à l'EPHE, a fait un exposé sur le paysage à Venise au début du xvi^e siècle et la poésie pastorale contemporaine.